

ESBOZO DE APROXIMACION A LA POETICA DE HEBERTO PADILLA EN *FUERA DEL JUEGO*

POR

MARIA A. SALGADO

University of North Carolina at Chapel Hill

Cuando, en 1968, el libro de Heberto Padilla *Fuera del juego* ganó el premio de poesía Julián del Casal, y fue de inmediato censurado, se sentaron las bases para uno de los incidentes político-literarios más debatidos de la historia cubana (y hasta latinoamericana) contemporánea: el llamado «caso Padilla»¹. La importancia de este «caso» en la historia intelectual de Hispanoamérica es innegable. Sus repercusiones aún duran e indudablemente continuarán haciéndose sentir en el panorama cultural del continente². Al «caso», sin embargo, se le ha prestado más atención a nivel sociopolítico que a nivel literario. Es decir, nadie ha cuestionado lo que significa el «caso Padilla» para la poesía cubana. Para este efecto, lo que importaría saber es si la crítica social, implícita en *Fuera del juego*, propone una nueva visión ética y estética de la realidad o si, por el contrario, se limita sólo a criticar un régimen político específico dentro de los viejos moldes. Examinar este nivel del discurso poético es lo que me propongo hacer en las páginas que siguen.

Al publicar *Fuera del juego*, Heberto Padilla no era un poeta desconocido en los medios intelectuales cubanos. Para esa fecha ya había publicado, entre otras obras, *Las rosas audaces* (1948), *El justo tiempo humano* (1962) y *El buscavidas* (1963). De estos libros, *El justo tiempo humano* ha sido celebrado por José Mario como el arranque de la nueva poesía

¹ Para un examen detallado de lo sucedido, véase Lourdes Casal, *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba* (Miami: Ediciones Universal, 1971).

² Uno de los documentos más interesantes de entre los muchos producidos por las polémicas suscitadas a raíz del caso Padilla es el libro *Literatura en la Revolución y Revolución en la Literatura* (México: Siglo XXI, 1970). Se incluyen aquí textos de Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa.

cubana³. Si se acepta este juicio, el libro sería el puente entre la poesía interiorista y hermética del grupo de *Orígenes* y la poesía que iba a producir la generación revolucionaria, poesía esta última que Ernesto Cardenal ha calificado de exteriorista⁴. Para Cardenal, quien es por derecho propio el poeta exteriorista más destacado de Hispanoamérica, se puede considerar exteriorista «toda poesía directa que trata de la realidad exterior» (p. 12)⁵.

Si se examinan las declaraciones específicamente metapoéticas que Padilla incluye en *Fuera del juego* a la luz de estos comentarios y definiciones, tal vez se pueda discernir, con mayor exactitud, tanto el concepto que tiene Padilla de la función poética y social del poema como hasta qué punto sus versos responden a los cánones de la poesía exteriorista.

En *Fuera del juego* hay, por lo menos, tres textos que se prestan a ser leídos como comentarios del «arte poética» de su autor, ya que en ellos Padilla plantea implícitamente su concepto de lo poético. Se trata de tres poesías en las que glosa conocidos poemas de tres destacados escritores hispanoamericanos: José Martí, Vicente Huidobro y César Vallejo. Poetas todos ellos que se identifican con tres estilos y tres actitudes vitales distintos e intensamente personales. El primero de los tres poemas de Padilla, en orden de aparición en el libro, se titula «Los poetas cubanos ya no sueñan». Los dos primeros versos («Los poetas cubanos ya no sueñan / [ni siquiera en la noche]»⁶) sugieren de inmediato su filiación a ciertas composiciones de José Martí que tratan de temas similares: Cuba, el patriotismo, la noche, el soñar, la poesía. Los poemas martianos en que pienso son «Dos patrias» y el que empieza «Sueño con claustros de mármol». Martí, padre de la independencia cubana y padre del americanismo literario (lista a la que algunos añadirían padre del modernismo), es, sin ninguna duda, símbolo del poeta «revolucionario» por excelencia. Martí comienza el poema «Dos patrias» así:

³ Véase la introducción de José Mario al libro de Heberto Padilla *Provocaciones (Poemas)* (Madrid: La Gota de Agua, 1973) p. 14.

⁴ Al tratar de caracterizar la nueva poesía cubana, Cardenal dice lo siguiente: «La principal corriente de la poesía cubana (aunque no es la única) es la poesía que en Nicaragua llamamos "exteriorista"» (*Poesía cubana de la Revolución*, selección, presentación y notas de Ernesto Cardenal [México: Editorial Extemporáneos, 1976] p. 12).

⁵ Con esta definición concurre el crítico Alfredo Veirave, quien, al analizar la obra del propio Cardenal, la define como la poesía «de las cosas exteriores, objetivas, reales, verdaderas, concretas» (véase Ernesto Cardenal, *El exteriorismo: Poesía del Nuevo Mundo* [Resistencia, Chaco, Argentina: Universidad Nacional del Nordeste, 1974] p. 39).

⁶ Heberto Padilla, *Fuera del juego* (Río Piedras, P. R.: Editorial San Juan, 1971) p. 15. Todas las citas se refieren a esta edición y van incluidas en el texto.

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche
 ¿O son una las dos? No bien retira
 Su majestad el sol, con largos velos
 Y un clavel en la mano, silenciosa
 Cuba cual viuda triste me aparece ⁷.

A través de su yo lírico, Martí sugiere que, aun en medio de las luchas de la vida cotidiana, se puede crear, pues el poeta tiene para sí las noches. En ellas puede soñar para distraer el dolor que le causa el sufrimiento de su patria, personificada aquí en la estampa de la bella-dama-fin-de-siglo por quien pena y llora. Los versos del texto de Padilla que hacen hincapié en que los poetas ya no sueñan —ni siquiera en la noche— van a superlativizar la angustia del momento presente al proyectarse contra el trasfondo de los sueños esperanzados que la relativa tranquilidad de sus noches proporcionó a Martí.

El otro poema martiano que evocan los versos de Padilla («Sueño con claustros de mármol») es de distinta índole. La actitud sufriente y meditativa —de eminente reflexión y pasividad— del yo poético que se observa en «Dos patrias» se transmuta, en este segundo poema martiano, en una fogosidad que busca mover al lector a la acción. El texto de Martí narra una anécdota en la que el protagonista (su yo poético) logra galvanizar a una serie de héroes-estatuas-de-piedra hasta moverles para que participen en la lucha revolucionaria. El poema comienza con una serie de alusiones al sueño, al silencio y a la noche que prestan a su atmósfera casi el mismo tono tranquilo y meditativo del poema anterior:

Sueño con claustros de mármol
 Donde en silencio divino
 Los héroes, de pie, reposan:
 ¡De noche, a la luz del alma,
 hablo con ellos: de noche! (OC, p. 1362).

Según se avanza en el texto, sin embargo, el tono se va enardeciendo. La lengua se encrespa, toda verbos y movimiento, hasta que en la última estrofa las mudas estatuas de los héroes irrumpen en acción, dispuestas, una vez más, a hacerse cargo de dirigir el destino patrio:

⁷ José Martí, *Obras completas*, 2 vols., edición conmemorativa del cincuentenario de su muerte (La Habana: Editorial Lex, 1946) II, 1415.

Echame en tierra de un bote
 El héroe que abrazo: me ase
 Del cuello: barre la tierra
 Con mi cabeza: levanta
 El brazo, ¡el brazo le luce
 Lo mismo que un sol!... (OC, p. 1362).

Como se observa, no es difícil para cualquier lector que conozca la obra de Martí descubrir sus ecos en los textos de Padilla. En el caso de «Los poetas cubanos ya no sueñan», el mismo título es una glosa-respuesta a las palabras del padre de la independencia cubana. Padilla comienza a recrear con él un ambiente que sugiere vagamente el de los poemas martianos. El paralelismo en las alusiones a Cuba, la noche y la poesía es obvio. Lo que no es tan obvio en Padilla es el intenso patriotismo de Martí, su preocupación obsesiva por la independencia de Cuba. La preocupación de Padilla parece ser de índole diferente: Martí, hombre del siglo XIX, fue, comprensiblemente, un ser seguro de sí mismo, patriótico y nacionalista, que limitaba sus sentimientos a la situación cubana; Padilla, producto del turbulento y desconcertante siglo XX, se siente menos seguro y se hace más universal, por lo que enfoca su atención hacia el sufrimiento de la humanidad en general. Así, en el limitado y específico radio de acción en que se desenvolvió la lucha por la independencia de Cuba, Martí podía hablar y actuar con convicción; por el contrario, en el vasto y contradictorio panorama mundial en que se mueve Padilla, sólo se puede reportar el horror de los hechos. Y es debido al horror de sus circunstancias históricas que Padilla nota que los poetas cubanos ya no pueden soñar:

Van a cerrar la puerta para escribir a solas,
 cuando cruje, de pronto, la madera;
 el viento los empuja al garete;
 unas manos los cogen por los hombros,
 los voltean,
 los ponen frente a frente a otras caras
 (hundidas en pantanos, ardiendo en el napalm)
 y el mundo encima de sus bocas fluye
 y está obligado el ojo a ver, a ver, a ver (p. 15).

De la manera en que cada uno de estos dos poetas se acerca al tema de Cuba, la noche y la poesía se puede deducir que, en su época, Martí pudo soñar que había una solución específica para el problema político de Cuba, pero que la inseguridad del momento presente no permite el consuelo de tales ilusiones a Padilla. Hoy, el mundo se ha reducido y Cuba

es parte de un cuadro más complejo. El choque entre la sensibilidad del poeta y la realidad desconcertante del medio ambiente es de tal magnitud que excluye toda solución simplista. La inhumanidad de la situación sociopolítica mundial y cómo ésta afecta en ese momento a un Viet-Nam no puede ser ya delineada por medio de las bellas y plásticas imágenes martianas. Tal presentación trivializaría la crueldad imperante. Ahora, lo único que le es dado hacer al poeta es observar el horror y reportar los hechos externos directamente: es decir, no *soñar*, sino *ver* y dar testimonio ⁸.

Además de recrear los temas y motivos predilectos de Martí, «Los poetas cubanos ya no sueñan» recrea también la atmósfera y las imágenes martianas, si bien ambas, así como la lengua y la métrica, se retuercen para sugerir la desarticulación y falta de armonía del mundo que describen. Como ya indiqué anteriormente, ambos poemas comienzan con alusiones al sueño y siguen con una escena de ensoñación. Ahora bien: en el suyo, Martí habla de un héroe que echa al hablante lírico en tierra, le ase del cuello y barre la tierra con su cabeza; Padilla, haciéndose eco de las imágenes martianas, habla de unas manos anónimas que cogen a los poetas por los hombros, los voltean y los fuerzan a enfrentarse a otras caras. En el poema de Martí, a pesar de la violencia que se ejerce sobre el protagonista, el lector prevé un final feliz: es evidente que la ayuda de los héroes de piedra, seres supernaturales, asegurará el triunfo de la independencia. En el poema de Padilla, por el contrario, no hay tales esperanzas; la acción violenta no proviene de «héroes», sino del viento, una fuerza anónima, y los protagonistas no tienen nada de heroicos, son sólo poetas, es decir, hombres, patéticamente vulnerables en su debilidad humana. Su única acción dentro del poema es involuntaria: son zarandeados violentamente y obligados a *ver* el horror reinante. Parte de la diferencia en la ambientación de estos dos poemas se basa en que el de Martí se desarrolla totalmente en la región del sueño, pero en el de Padilla se regresa, en la última estrofa, a confrontar la realidad física. El regreso, y la subsiguiente confrontación sin resolución, marcan este poema como perteneciente a una época distinta. No es que Padilla rechace específicamente las ideas sociales ni la estética de Martí; todo lo contrario, su poema glosa los versos martianos porque los admira, pero sugiere también la imposibilidad de atenerse hoy día a normas éticas y estéticas vigentes en el siglo XIX y que el presente momento histórico ha invalidado. Si su «mensaje» es distinto es porque responde a otra manera de entender la realidad, y si la expresión directa y realista con

⁸ Aunque hablo aquí del «soñar» de José Martí, me limito a repetir su propio vocabulario poético. No es que quiera poner en cuestión su activo compromiso en las luchas de la independencia, que, como es sabido, resultaron en su muerte en el campo de batalla.

que retrata sus circunstancias se opone a las idealizadas metáforas con que Martí retrató las suyas es porque para Padilla ésta es la única manera de poetizar la incongruencia del momento al que él pertenece.

El segundo poema en que Padilla glosa la obra de otro poeta lo hace explícitamente y lo sugiere así en el mismo título, «Homenaje a Huidobro». Su comentario aquí es fundamentalmente literario, al punto de que, a pesar de la sencillez de la expresión, el poema resulta casi ininteligible para quienes no conozcan el papel del poeta chileno dentro de la tradición de las letras hispanas. Vicente Huidobro, en su «arte poética», después de proponer la nueva estética creacionista, había reconvenido y exhortado así a los poetas

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema ⁹.

En su respuesta a la estética de Huidobro, que es también, claro está, una autojustificación de su propia poética, Padilla explica en tres concisos versos su actitud ante «la rosa»:

No pudimos hacerla florecer en el poema
y la dejamos en el jardín,
que es su lugar natural (p. 27).

A pesar del tema literario, este breve poemita mantiene la expresión directa y sencilla observada en la composición anterior. En sus tres cortos versos, Padilla comprime su firme e inequívoco rechazo no sólo ya del creacionismo, sino del simbolismo o de cualquier otro «ismo» estetizante de los muchos que marcan el desarrollo de la tradición lírica occidental. La rosa no le interesa ni como creación, ni como símbolo, ni como motivo de inspiración literaria. No se trata de que Padilla la elimine de su universo poético, ya que al fin y al cabo la rosa es un objeto de la vida diaria, sino que propone que se la deje crecer en el jardín, el sitio que le corresponde en la vida cotidiana. Aunque Padilla no dice explícitamente lo que podría sustituir a la rosa como materia poética, es evidente que el mero rechazo de todo lo que ésta ha significado en la tradición lírica apunta a una preferencia de su parte en la dirección opuesta y nunca mencionada. Es decir, el colocar la rosa en «su lugar natural» sugiere el compromiso del poeta con los elementos concretos, ordinarios y poderosamente más vitales, por lo pragmáticos, de su realidad circundante; elementos que no son poéticos porque la tradición literaria lo haya dictaminado, sino porque

⁹ Vicente Huidobro, *Obras completas*, 2 vols., prólogo de Hugo Montes (Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1976) I, 219.

verdaderamente mueven al hombre en el acontecer diario, emanando así la poesía de lo cotidiano.

El tercer poema que quiero comentar es, significativamente, el último del libro. Se titula «Vámonos, cuervo», expresión tomada del conocido soneto de César Vallejo «Intensidad y altura». Según el crítico James Higgins, el poema vallejianiano es «un testimonio de su sufrimiento»¹⁰, en el que Vallejo trata de su impotencia para expresarse: «Quiere alcanzar grandeza como poeta, quiere forjar de su angustia una obra de arte que sea eterna, pero se enreda en meditaciones obsesivas acerca de la existencia miserable y prosaica que lleva». Cree Higgins, además, que Vallejo se ve acosado por «la ineficacia del lenguaje» y que resume su total frustración en el terceto final:

¡Vámonos! ¡Vámonos! Estoy herido;
vámonos a beber lo ya bebido,
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva¹¹.

Para Higgins, en estos versos Vallejo, «incapaz de escribir un testimonio que lo ennoblezca... busca una evasión momentánea en el acto sexual, en la repetición mecánica de un acto que ya se ha hecho rutinario y rancio». Tal vez esta interpretación de Higgins sea acertada, pero a mí me resulta demasiado estrecha e incompleta. Creo que Vallejo en este poema, como en los mejores suyos, trasciende la anécdota personal. No es sólo su sufrimiento lo que acongoja al poeta peruano, sino el sufrimiento humano en general. Su frustración proviene en gran medida de la incapacidad del hombre para cambiar la naturaleza de la realidad. Y es debido a que Vallejo no ve salida a esta situación, que sólo puede prever una eterna repetición de idéntica angustia. El cuervo, tradicional mensajero de muerte y mal agüero, le proporciona el símbolo adecuado, y para mejor superlativizar su angustia, lo representa ocupado en multiplicar y propagar el mensaje nefasto animado y ayudado por el yo lírico.

La glosa que hace Padilla a este poema constituye otro rechazo más de la tradición poética. En este caso no rechaza un tipo de poesía que denota una actitud estetizante (la poesía más o menos artística, evasiva y pura que rechazó en el «Homenaje a Huidobro»), sino que rechaza la tradición poética existencial y tal vez excesivamente pesimista que normalmente se identifica con la obra de Vallejo. El poema de Padilla dice así:

¹⁰ James Higgins, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo* (México: Siglo XXI, 1970) pp. 252-253.

¹¹ César Vallejo, *Obra poética completa* (Lima: Mosca Azul, 1974) p. 261.

y ahora
*Vámonos, cuervo, no a fecundar la cuerva*¹²
 que ha parido
 y llena el mundo de alas negras.
 Vámonos a buscar sobre los rascacielos
 el hilo roto
 de la cometa de mis niños
 que se enredó en el trípode viejo del artillero (p. 86).

Aunque Padilla vuelve a rechazar aquí otro aspecto de la tradición literaria hispana, su poema no se limita esta vez a rechazar, sino que propone un acercamiento a la realidad, distinto por lo vital. El papel del poeta, parece estar diciendo, no es cambiar la realidad externa para acomodarla a una interpretación subjetivamente interiorizada y personal, sino aceptarla como es. Y así, igual que en el poema de Huidobro sugirió que no todo es la poesía, el arte y la belleza contenidos en un mundo artificial construido a base de códigos poéticos desraizados de la vida diaria, ahora sugiere que la angustia excesiva y el sufrimiento nihilista de cierta poesía tampoco son la única realidad. La vida, parece decir, tiene de todo un poco, y, tal vez, los pequeños objetos e incidentes que nos rodean a diario expresen mejor que los símbolos consagrados por el arte lo que es la vida en toda su cruel o alegre potencialidad. La escena que Padilla pinta en estos versos recoge y sugiere una miríada de experiencias vividas directamente. La concisa sencillez de su lengua es engañosa. Los juegos de los niños y de la cometa, que subió alegremente por encima de los rascacielos, reproducen una escena externa, viva, plena de amor familiar de esperanza en el futuro. Es cierto que la placidez del momento es frágil y puede ser rota, como en efecto lo es el hilo de la cometa, por las guerras y sufrimientos, implícitos en el trípode del artillero. Sin embargo, los posibles o pasados sufrimientos no anulan ni el presente ni el futuro. Padilla propone, así, una poética eminentemente realista que, para definirla con más exactitud y en términos literarios, está expresada dentro de los cánones exterioristas, ya que el poeta incorpora directamente a sus creaciones los objetos que le rodean, o tal vez sea más exacto decir que el poeta se inspira para sus creaciones en los objetos que forman su entorno. Ellos conjugan y representan los elementos opuestos y conflictivos (vida-muerte, felicidad-tristeza) de que se compone el mundo circundante.

Los tres poemas que acabo de analizar señalan la ruptura de Heberto

¹² Padilla subraya el verso tomado de Vallejo y añade un conclusivo *no*, pero no indica (y tal vez el cambio haya sido inconsciente) que Vallejo no dijo «a fecundar la cuerva», sino «a fecundar tu cuerva».

Padilla con su tradición poética inmediata. Y más allá de la ruptura, sugieren la introducción de una nueva manera de sentir y de expresar la experiencia vital contemporánea. Pero además de estos tres textos, que podríamos calificar de poéticas implícitas, por expresarse en forma de rechazo de poemas tradicionales específicos, *Fuera del juego* incluye otras dos composiciones con comentarios más explícitos. Una es la titulada de manera directa y elocuente «Poética», mientras que la otra, «No fue un poeta de porvenir», le sirve a Padilla para expresar su juicio sobre su propia poesía. Si se tiene en cuenta la expresión directa de los tres poemas analizados antes, no resulta sorprendente observar que Padilla también ofrece su poética al lector en forma de una declaración directa. En «Poética» dice:

Di la verdad.
Di, al menos, tu verdad.
Y después
deja que cualquier cosa ocurra:
que te rompan la página querida,
que te tumben a pedradas la puerta,
que la gente
se amontone delante de tu cuerpo
como si fueras
un prodigio o un muerto (p. 24).

En esta versión de su poética, Padilla habla tan sólo a favor de la sinceridad, de decir «la verdad», de darse a un compromiso completo con la vida. En ningún momento explica de qué verdad se trata ni sugiere que exista una sola verdad. Sus palabras pueden referirse a la poesía, la política, la religión o a cualquier otra verdad. Además, y aparte del hecho de que su expresión es clara y directa, Padilla tampoco sugiere preferencias hacia una manera específica de expresar la verdad. Lo único que parece exigir es que los sentimientos sean genuinos y que el poeta esté dispuesto (como lo estuvo él al escribir este libro) a arrostrar las consecuencias de su sinceridad. La verdad de que habla Padilla no es, pues, la Verdad, con mayúscula, de que pueden haber hablado Martí, Huidobro, Vallejo o cualquiera de los muchos poetas que se han considerado en posesión de ella. La verdad de la poesía de Padilla es (como la rosa de su jardín privado) «su verdad» particular, la de su vida diaria, limitada como ésta a unas circunstancias de tiempo y espacio muy concretas. Claro está que al colocarse en unas circunstancias tan específicas, Padilla entra de lleno en el marco de su situación dentro de la Revolución cubana. Su poema puede leerse, entonces, no sólo como una declaración estética de limitada eficacia ética, sino que, por el contrario, contiene poderosas referencias a la nece-

sidad de enjuiciar la realidad sociopolítica, aun cuando este enjuiciamiento acarree para su autor una violencia que va desde la censura hasta la cárcel.

La identificación de Padilla con los problemas de su tiempo es, precisamente, lo que se cuestiona en «No fue un poeta del porvenir», el último poema que examinaré en este estudio. En él, y hablando en tercera persona, el autor explica que el poeta-protagonista no será un «poeta del porvenir», y no lo será porque rehusó ser el poeta visionario tradicional, legado del romanticismo: «No tuvo visiones que puedan añadirse a la posteridad. / No poseyó el talento de un profeta.» Es más, «no develó ni siquiera un misterio». En otras palabras: el hablante lírico sugiere que el nuevo poeta de que habla no es ya el profeta asociado a la tradición decimonónica. Su poeta es un hombre de hoy, un ser normal. Añade, además, que tampoco se recordará a este poeta por sus innovaciones lingüísticas, pues nunca «hubo nada extralógico en su lengua», o lo que es lo mismo, su lengua es el habla diaria de comunicación directa, la de todos los hombres. Lo que sí se podrá decir de la poesía de este poeta es que dio testimonio de su época:

Habló mucho de los tiempos difíciles
y analizó las ruinas,
pero no fue capaz de apuntalarlas.

Es decir, el poeta hizo lo que hace la mayoría de los hombres: discutir, hasta la saciedad, su época (considerada siempre y egoístamente la más difícil) y comentarla a la luz del pasado, pero sin hacer nada práctico ni heroico para cambiarla. Aunque Padilla parece abogar aquí, de nuevo, a favor de una poesía basada en la inmediatez, como prescriben los cánones exterioristas, es obvio que también duda tanto de la validez del «mensaje» como de la del estilo. Es como si temiese que cuando se pertenece a una época y a sus problemas tan por entero se resta trascendencia a la obra. Estas dudas las revela al decir que un día se dirá que el poeta «Envejeció de claridad. / Fue más directo que un objeto» (p. 85).

Pudiera ser que, en efecto, la palabra clara y directa de Padilla contribuyera a hacer envejecer su obra, pero nunca en mayor o menor grado que si su palabra fuera oscura y oblicua. Es obvio que a pesar de las inquietudes expresadas por el poeta, la trascendencia se consigue no sólo a base de las sutilezas de una lengua poética exquisita, sino a base de que ésta haya sabido captar y recrear el espíritu y las inquietudes de una época. Si Padilla supo o no captar la esencia de la suya, sólo el tiempo lo dirá. Lo que sí se puede decir ahora es que Padilla trajo a la poesía cubana una manera nueva, fresca y directa de evaluar y de ver las cosas. Su poesía —y en esto se acerca a la de Martí— canta y enjuicia los hechos cotidianos

y las noticias diarias. Y los canta en la lengua de todos los días. La que entiende el pueblo. Es cierto que en los hechos y noticias que escoge para elaborar sus poemas abundan la política y la crítica social, pero tal vez el predominio de lo político y de lo social se debe a que éstos son los temas esenciales de su época. No obstante la presencia de lo social y de lo cotidiano, la poesía de Padilla no es monacorde. En este libro hay también árboles y niños y parejas de enamorados, porque en él se refleja el conjunto abigarrado del mundo en que se mueve el autor. Es más: lo que tiene de revolucionaria su obra es, precisamente, que Padilla capta en el poema la poesía viva de la realidad que late a su alrededor.

La censura de *Fuera del juego* no parece haber sido motivada, pues, porque el libro contuviera un ataque de violento tono político, que fue lo que se alegó para censurarlo. Más bien parece haber sido la desconfianza hacia una poética de la «sinceridad» personal lo que indujo a condenar, por considerarlo subversivo, el mensaje de Padilla. No fue difícil adivinar que una poética encaminada a reflejar la realidad circundante tiene que acabar por hablar de todo —lo bueno y lo malo—, pues las contradicciones y los contrastes son la esencia del mundo que nos rodea. *Fuera del juego* muestra los conflictos de un mundo en fermentación, porque, como sugiere Padilla, todo eso estaba presente en la sociedad cubana de los años sesenta, y lo que la censura hizo evidente fue juzgar al libro sólo desde el plano ideológico de la Revolución cubana. Sin embargo, desde el punto de vista de la literatura cubana, no cabe duda de que *Fuera del juego* representaba algo nuevo. Fue un esfuerzo consciente de renovación poética en el que se intentó fundir dos elementos muy debatidos por el realismo crítico (el arte poética oficial del socialismo): la visión crítica del «hombre nuevo» y la «capacidad poética» del habla cotidiana. El éxito que esta fusión alcanzó en el plano literario lo prueba, sobre todo, la condena que el libro ha sufrido en el plano político. Como bien lo presintió Padilla, al poeta que se atreve a confrontar la tradición ideológica o literaria oficial para decir «su verdad» le rompen la página y le tumban la puerta. Idealismo poético frente a ideología sociopolítica, lucha de siglos de un dualismo que pesa sobre la condición humana como un castigo de la realidad histórica.

